

*Загидуллина М. В.* Достоевский глазами современников // Касаткина Т. А. Роман Ф. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001. С. 508-539.

*Михайловский Н.* Жестокий талант // Белкин А. Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 306-385.

*Ткачев П.* Больные люди. «Бесы», роман Федора Достоевского, в трех частях // Дмитриенко С. Критика 70-х годов XIX века. –URL: [az.lib.ru/t/tkachew\\_p\\_n/text\\_0050.html](http://az.lib.ru/t/tkachew_p_n/text_0050.html) (дата обращения 5.10.2013).

*Л. А. Назарова*

## **ДИНАМИКА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ДРАМАТУРГИИ Т. УИЛЬЯМСА 1940-50-Х ГОДОВ XX ВЕКА**

Т. Уильямс был одним из любимых авторов В. М. Павермана – ученого, имя которого вынесено в заглавие данного сборника. Именно этому драматургу он посвятил отдельный параграф в своей диссертации и, соответственно, в монографии. Его пьесы «Стеклянный зверинец», «Трамвай «Желание»» и особенно «Ночь игуаны» подробно и, если можно так выразиться, «со вкусом» разбирал на занятиях по истории американской драматургии, любимом своем спецкурсе, который вел на отделении романо-германской филологии.

Валерий Маркович видел в Уильямсе прежде всего художника-реалиста, продолжавшего традиции чеховского театра «настроения», его интересовали психологические аспекты, связанные с мотивацией поступков персонажей и с авторской оценкой этих поступков. При этом в большей степени он говорил именно о героях американского драматурга: о Вэле Зевьере из «Орфей спускается в ад», о Ларри Шенноне из «Ночи игуаны».

В данной статье нами будут рассмотрены образы героинь самых известных произведений Уильямса, написанных в десятилетие с середины 40-х до середины 50-х годов XX века. Это пьесы «Стеклянный зверинец» (*The Glass Menagerie*, 1944), «Трамвай «Желание»» (*A Streetcar Named Desire*, 1947) и «Кошка на раскаленной крыше» (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955).

В своем построении определенной модели женского характера в ранних пьесах американского драматурга и последующем разборе динамики его развития мы исходили из ставшего аксиомой тезиса, определяющего «характерные для Уильямса темы – красоты, слишком хрупкой, уязвимой и потому обреченной, «возвышающего обмана», рокового одиночества, непонимания людей» [Зарубежная литература XX века, 494]. И действительно, мотивы

невозможности длительного и безболезненного существования подлинной Красоты в этом мире, ее ранимого обаяния, изысканности и трепетности, беззащитности духовного начала становятся ведущими уже в первой пьесе «Стеклянный зверинец», о чем красноречиво свидетельствует эпиграф из Э. Э. Камминга: *nobody, not even the rain, has such small hands* (Не видел тонких рук таких даже у дождя. – пер. Г. Злобина).

Тонкие руки, каких нет даже у дождя, (точнее, маленькие ладони, ладошки) – яркая и выразительная метафора. Она, с одной стороны, напрямую соотносится с Лорой Уингфилд, главной героиней «Стеклянного зверинца», и уже через этот образ эксплицирует основные смысловые векторы произведения, обозначенные выше. Данная метафора также помогает читателю/зрителю острее и глубже почувствовать пафос и настроение пьесы – щемящую нежность, замешанную на легкой меланхолии, ощущение недолговечности, непрочности и сиюминутности бытия. Указанная семантика подкрепляется далее в рассматриваемом тексте целым рядом выразительных средств, активно используемых создателем «пластического театра».

Кроме того, упоминание о дожде, на наш взгляд, ассоциативно вызывает в сознании реципиента образы неба и земли, которые дождь, собственно, и соединяет словно некоей прерывающейся нитью. Внутреннее содержание этих образов закреплено в мифопоэтике с категориями духовного и телесного, идеального и материального, приподнятого, высокого и приземленного, бытового. Первая часть указанных оппозиций безусловно соотносима с Лорой, героиней, так не похожей на остальных, так остро нуждающейся в любви и поддержке извне и в то же время такой самодостаточной. Как дождь насыщает землю влагой небес, так и Лора бессознательно «питает» окружающих ее людей своей внутренней красотой и хрупкой силой (*the power of your intense fragility*), о которой, кстати сказать, также размышляет Э. Каммингс в стихотворении «*Somewhere i have never traveled*», откуда и был взят Уильямсом эпиграф к пьесе:

*<...> your slightest look easily will unclothe me  
though i have closed myself as fingers,  
you open always petal by petal myself as Spring opens  
(touching skillfully, mysteriously)her first rose*

*or if your wish be to close me, i and  
my life will shut very beautifully, suddenly,  
as when the heart of this flower imagines  
the snow carefully everywhere descending;*

***nothing which we are to perceive in this world equals  
the power of your intense fragility: <...> (выделено мной. – Л. Н.)***

*(i do not know what it is about you that closes  
and opens; only something in me understands  
the voice of your eyes is deeper than all roses)  
nobody, not even the rain, has such small hands*

В цитируемом стихотворении не может не обратить на себя внимание развернутый образ розы, которую, как свой первый цветок, раскрывает Весна, таинственно и виртуозно касаясь ее лепестков. Розы, с которой сравнивает себя лирический герой, так как достаточно малейшего взгляда героини, чтобы и он, и его жизнь, подобно этому цветку, открылись или закрылись. И при этом никакая роза не сравнится глубиной с голосом глаз любимой (*the voice of your eyes*).

«Blue roses» (синие розы) – так называл Джим О’Коннор Лору в школе, по-своему услышав невнятно произнесенное ею название болезни, которую она перенесла, – pleurosis (плеврит). Это второе имя выделяло ее среди одноклассников, служило определенным маркером, точно обозначающим ее уникальность и неповторимость. «Розы голубых и синих тонов – это таинственность. Синих роз, естественно, никогда не существовало в природе, поэтому выведенные синие сорта дарят людям необычным. Синие розы – символ недостижимости и загадочности. А более легкие голубые тона – это восхищение и очарование, а, может, и первая любовь» [Цветочная символика]. Это лишь одно из толкований символического значения синей розы. Впрочем, остальные мало в чем с ним расходятся. Таинственность, загадочность, неповторимость, недостижимость мечты, высокая любовь – признаки, которые повторяются практически во всех статьях на англо- и русскоязычных сайтах, где дается толкование символического значения цветка со столь необычным оттенком. Загадка Лоры как «синей розы» заключена и в том влиянии, которое она способна оказывать на людей, и в том вынужденном одиночестве, на которое обрекает ее собственная неординарность.

Описывая характер Лоры Уингфилд, мы сознательно ограничились лишь развернутой характеристикой эпиграфа к произведению. Подробный, детальный анализ других средств художественной выразительности, используемых для создания данного женского образа, уже достаточно исследован в отечественной гуманитарной науке и подтверждает сказанное выше. Подчеркнем лишь, что модель характера героини, созданная Уильямсом в «Стеклянном зверинце», напрямую связана с такой важнейшей темой его творчества, как беззащитность и уязвимость человека, чей внутренний мир и чьи поступки выпадают из стереотипов окружающего мира. Немаловажным представляется нам и тот факт, что образ Лоры подан в художественной ткани пьесы как образ-воспоминание, а потому несет оттенок некоей универсальности,

завершенности. Память отбрасывает лишнее, наносное и кристаллизует существенные черты человека. Именно поэтому, с учетом всего вышесказанного, проблематику «Стеклянного зверинца» можно рассматривать на уровне философско-метафизическом, и в этом контексте определить характер героини, несмотря на, казалось бы, явно выраженную слабость, как сильный.

Главная героиня трагедии «Трамвай «Желание»» Бланш Дюбуа во многом похожа на Лору. Ее образ так же тщательно и с любовью прописывается драматургом. Ей, как и Лоре, присущи и хрупкость, и беззащитность, и поэзия красоты. Но ее красота – это красота увядания, недаром она так боится света. Пожалуй, справедливо было бы сказать, что Бланш – это Лора, повзрослевшая и получившая горькие жизненные уроки: за ее плечами стоит окрашенная в трагические тона история из прошлого, которая не дает ей реализовать себя в жизни (роковой выстрел, самоубийство ее молодого мужа), и последующие тщетные попытки обрести уют и тепло в этом мире.

Однако кардинальное различие между героинями двух следующих одна за другой пьес состоит, на наш взгляд, в переоценке их автором самой идеи Красоты в мире. В «Стеклянном зверинце» невозможность ее осуществления в реальности обосновывается онтологически, как мы пытались показать это выше. Поэтому доминирующее отношение к Лоре – жалость, сочувствие и сострадание. Другое дело Бланш. В ее истории подчеркиваются многократные попытки героини найти выход из тех зачастую тупиковых ситуаций, в которые загоняют ее обстоятельства. Многочисленные перипетии ее жизненного пути, духовная, душевная неустроенность, вечные поиски гармонии с собой и с окружающими предполагают иное, «антропологическое» развитие конфликта в пьесе. Отношение читателя/зрителя к героине становится двойственным. Наряду с жалостью и состраданием, они невольно, вслед за автором, начинают накладывать на нее определенную «вину» за происходящее.

Кстати сказать, вопрос о трагической вине героини заставляет нас признать во внимание тот факт, что «Трамвай «Желание»» можно считать одной из наиболее «классических» драм Уильямса, хорошо укладывающейся в рамки аристотелевской «Поэтики». Бланш Дюбуа – протагонистка, которая когда-то совершила по наивности (неведению) некую роковую ошибку (*hamartia*), последствия которой преследуют ее всю оставшуюся жизнь. В пьесе есть и «сцена узнавания» (последний разговор со Стеллой), и ретардирующие эпизоды, окрашенные в тона трагической иронии (отношения с Митчем), и трагическая развязка, единственно возможная при таком типе построения внутреннего конфликта в произведении.

Другое дело, что помимо внутреннего, в рассматриваемой пьесе существует и конфликт внешний, межличностный. Он «основан на оппозициях, которые пронизывают всю ее художественную ткань: «художник/дикарь»,

дух/плоть, пуританин/сенсуалист, женское тепло/мужское влечение, женские добродетели/мужское влечение, желание/закон, культура/хаос, Старый Юг/новая индустриальная Америка, чувство/разум, смерть/желание». В приведенных здесь оппозициях первая часть соотносится с Бланш, вторая – со Стэнли» [Николаева, 260-261].

Иными словами, в «Трамвае «Желание»» мы видим явно выраженное мировоззренческое противостояние героя и героини, в то время как в «Стеклянном зверинце» такого жесткого разделения жизненных позиций нет. Намеченное Уильямсом столкновение Лоры с внешним миром – в лице Джима, разбившего стеклянного единорога (образ, символически прочитываемый как разбитая мечта Лоры о любви и надежде на женское счастье) – не становится конфликтообразующим началом, позволяющем говорить о противоборстве сторон в произведении. И в этом смысле последующая пьеса американского драматурга оказывается выстроена технически сложнее, чем предыдущая, а образ Бланш воспринимается гораздо трагичнее образа Лоры.

«Двойная оптика», применяемая автором в отношении протагонистки «Трамвая...» (Бланш vs Стэнли, Бланш vs окружающий мир), позволяет увидеть в ней, с одной стороны, уже знакомую нам слабую сильную личность, наполняющую мир изяществом, нежностью, красотой. Ту, пожалуй, единственную личность, в которой Стэнли Ковальски интуитивно ощутил угрозу собственной жизненной философии, основанной на идее превосходства грубой силы, витальности и предпочтения «простых истин» любым мудрствованиям и самооправданиям по поводу упущенных возможностей. С другой стороны, образ героини развивается на протяжении пьесы таким образом, что ощущаемый в ней надлом становится все очевиднее и неизбежнее, низводя ее до уровня бессильной и безвольной жертвы, что в определенной мере снижает степень читательского участия в отношении героини.

Следующим логическим шагом в развитии модели женского характера в пьесах Уильямса становится создание им характера сильной женщины. Именно так позиционирует себя Маргарет Поллит из «Кошки на раскаленной крыше». В начале пьесы ее образ отмечен хорошо знакомыми читателю чертами хрупкой, слабой героини, окрашен в тона трагической раздвоенности испытываемого ею внутреннего надлома: *«Я стала грубая, бесцеремонная (добавляет, почти с нежностью) и жестокая! Вот ты и заметил! Невозможно было не заметить. <...> Но знаешь, Брик? <...> Я хотела сказать, что становлюсь одинокой. Очень одинокой!»* [Уильямс 2001, 201].

Но уже с середины действия несколько раз повторяющаяся самохарактеристика героини – *«Это будет победа драной кошки на раскаленной крыше (с. 203); Если бы ты знал, что творится со мной, Брик! Я все время чувствую себя кошкой на раскаленной крыше (с. 207); Я Мэгги-кошка...*

(с. 211); *Все равно, не стоит рисковать. Лучшие уж остаются на раскаленной крыше... Я продержусь на ней, сколько мне будет нужно* (с. 213); *А я жива! Мегги – кошка!* (с. 218) и т.д. – переориентирует восприятие этого образа читателем/зрителем. В диалогах Мегги и Брика особенно остро чувствуется сильное внутреннее напряжение, нервозность героини. Изначально она возлагает на себя вину за то непонимание, холод и отчужденность, что царят в их с Бриком семье. Но к финалу произведения Маргарет меняется, находит в себе силы отвергнуть, как она теперь это понимает, навязанную ей когда-то роль. Вернуться к подлинной себе – сильной, красивой, умной Мегги, на какое-то время подавшейся слабости, потому что, как ей казалось, только этим она может удержать Брика и сохранить их прежние чувства. Осознание ошибочности занятой ранее позиции приходит к ней еще в начале пьесы:

*Маргарет: ... у меня никогда не будет очарования побежденных, никогда! Хотя сдаваться я не собираюсь, но и победы боюсь!* [Уильямс 2001, 203].

Но только к финалу она окончательно расставляет все акценты:

*Маргарет: Брик, я привыкла считать, что ты сильнее меня и мне с тобой не сладить. Но прожив столько лет, когда ты вечно под хмельком - знаешь, что я поняла? Нехорошо, конечно, и может, не стоит говорить, но я сильнее тебя, и чувство мое к тебе тоже сильнее. Слышишь, Брик? <...> Дорогие вы мои слабые люди. Вы умеете только сдаваться, если не попадете в крепкие руки. (Гасит лампу под розовым абажуром.) Нежные, любящие руки. (Занавес начинает медленно закрываться.) Я ведь очень люблю тебя, Брик!* [Уильямс 2001, 266-267].

Приведенная заключительная фраза Мегги, на наш взгляд, максимально полно отражает сущность тех динамических процессов, которыми сопровождалось развитие образа героини у Т. Уильямса за его десятилетнюю карьеру драматурга. Эти процессы определены общим ходом раздумий автора в отношении роли значения категорий силы/бессилия применительно к женскому характеру. Хрупкая и беззащитная Лора Уингфилд из «Стеклянного зверинца» является, пожалуй, одним из самых обаятельных образов уильямсовской драматургии. Присущая ей внутренняя сила при внешней слабости делает фигуру героини в пьесе цельной и, в конечном итоге, гармоничной. Образ Лоры еще лишен тех внутренних противоречий, которые дадут о себе знать при создании американским автором образа Бланш Дюбуа, чья выраженная слабость, утонченность и уязвимость отчетливо проявляются прежде всего в конфликте со Стэнли Ковальски – сильным героем Уильямса. (Заметим, что сильный герой в данном случае не есть синоним героя положительного, в эстетике и поэтике драматурга нет однозначных оценок: уважения и осуждения заслуживают – правда в разной степени – и Бланш, и Стэнли.) Вина героини данной пьесы заключается в том, что она позволяет себе «зависеть

от доброты первого встречного», не находя в себе тех внутренних ресурсов, которые помогли бы ей отстоять свое «Я».

Пара «сильный герой / слабая героиня» переосмысливается далее в «Кошке на раскаленной крыше», герои которой Мегги и Брик становятся в определенной мере «зеркальным отражением» Стэнли и Бланш, но отражением перевернутым. Некогда сильный и успешный Брик, любимец родителей, подающий большие надежды спортсмен оказывается сломлен обстоятельствами, в которых оказывается, и превращается в слабого героя, в то время как кажущаяся изначально слабой Мегги в финале становится сильной.

В последующих пьесах Уильямса – «Орфей спускается в ад» и «Ночь игуаны» – интерес драматурга оказывается смещенным в сторону героя, Вэла Зевьера и Ларри Шеннона.

### Литература

*Зарубежная литература XX века: Учеб. для вузов / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др.; Под ред. Л. Г. Андреева. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк.; Изд. центр «Академия», 2000.*

*Николаева П. В. Теннесси Уильямс // Америка: литературные и культурные отображения / под ред. О. Ю. Анцыферовой. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 2012. Внутри цитаты приведена ссылка на исследование: Kolin Ph. C. «A Streetcar Named Desire» // Tennessee Williams: a Guide to Research and Performance / ed. by Ph. C. Kolin. Westport (CT), 1998. P. 55.*

*Уильямс Т. Стекланный зверинец / Перевод Г. Злобина. М.: Изд-во «Гудьял-Пресс», 1999.*

*Уильямс Т. Что-то смутно, что-то ясно. М.: Подкова, 2001.*

*Цветочная символика или о чем же говорят цвета роз – URL: [http://flower-astana.kz/article/read/meaning\\_of\\_roses\\_and\\_colors.html](http://flower-astana.kz/article/read/meaning_of_roses_and_colors.html) (дата обращения 03.11.2013)*

*Рабинович В. С.*

### ПЬЕСА «МИР СВЕТА» В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ТВОРЧЕСТВА О. ХАКСЛИ

Пьеса О. Хаксли «Мир света» (1931) не принадлежит к числу широко известных произведений Хаксли, однако она представляет интерес в качестве текста, наглядно демонстрирующего эволюцию образа мира данного писателя и, соответственно, его творчество. Весьма примечательно, что «Мир света» фактически замыкает собой галерею «полифонических» произведений О. Хаксли 1920-х годов, отражающих его позицию «абсолютного сомнения».